

# LA HOMOSEXUALIDAD BAJO EL CINE FRANQUISTA: REPRESIÓN, CENSURA Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN

Alejandro Melero  
Universidad Carlos III de Madrid

## RESUMEN

El estudio de la representación de minorías sexuales en la historia del cine constituye uno de los capítulos más prolíficos de los recientes estudios fílmicos. El caso español sigue siendo un desconocido, a pesar de las contribuciones más recientes. Este artículo estudia los modelos de represión de la homosexualidad en el cine del franquismo, y analiza las complejidades de esta clase de estudios. La primera parte se centra en la censura y presenta amplio material de archivo. A continuación, se estudian una serie de comedias como ejemplos de las posibles estrategias de representación homosexual en el cine de la época.

**PALABRAS CLAVE:** Historia del cine español, homosexualidad, censura, género, franquismo.

## ABSTRACT

The representation of sexual minorities has become one of the most prolific fields of contemporary film studies. As yet, little is known of the Spanish case, despite recent contributions. This article studies the strategies of repression of homosexuality in Francoist cinema, and analyses the complexities of these studies. The first section focuses on censorship and introduces archival work. Later, a number of comedies are studied in order to analyse the strategies of homosexual representation in cinema.

**KEY WORDS:** Spanish film history, homosexuality, censorship, gender, Francoism.

## INTRODUCCIÓN. HISTORIA DEL CINE E HISTORIA DE LA HOMOSEXUALIDAD

Las palabras iniciales del libro *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* plantean una serie de cuestiones no resueltas y de grandísima relevancia para el estudio de la homosexualidad en el cine español del franquismo: «Durante un siglo, la investigación sobre la historia de la homosexualidad ha estado constreñida tanto por la intolerancia de los gobiernos como la de los académicos»<sup>1</sup>. Chauncey Jr, Duberman y Vicinus presentan una lista de ejemplos de frustrantes



intentos de recuperar el pasado de la cultura homosexual, desde el Reino Unido de los años setenta al Berlín de 1919, en el que algunos «intelectuales homosexuales de Alemania fundaron el 'Instituto para la investigación del sexo', para ver cómo su colección de investigaciones era destruida en 1933 por los nazis» (1). La conclusión es deprimente: «La represión y la marginación han sido comúnmente el destino de los historiadores de la homosexualidad, tanto como para los propios homosexuales».

El pesimismo de los autores, lejos de situarse en posiciones victimistas y destructivas, es especialmente valioso para los estudiosos de la historia cultural de la homosexualidad, entendida como la historia de las representaciones, manifestaciones e inquietudes culturales de las personas homosexuales, así como la de los productos artísticos que de alguna forma se acerquen a cuestiones relacionadas con la homosexualidad o incluyan representaciones de personajes homosexuales. Efectivamente, el primer problema que encuentra el historiador del cine con respecto a esta cuestión es la imposibilidad de solucionar de manera satisfactoria (al menos satisfactoria para las distintas comunidades académicas y homosexuales, o tan siquiera para un número de ellas) el problema de manejar una definición de homosexualidad que, desde el presente, pueda mirar a nuestro pasado sin caer en las trampas que implican las potenciales anacronías terminológicas. Dicho de otra manera, lo que hoy podemos etiquetar como «cultura homosexual», «cine gay», e incluso categorías aparentemente más sencillas como «personaje homosexual», no existían en el pasado que el historiador se propone estudiar, o al menos no existían bajo el mismo nombre, o tal vez sus equivalencias sean tan remotas que pueda ser difícil encontrar metodologías justificables.

En el caso del estudio del cine del franquismo, este problema es evidente y se encuentra desde las primeras fases de la investigación. Las páginas que siguen van a estudiar distintas películas de todos los períodos del franquismo. En ellas aparecen personajes que hoy podríamos llamar «gays», pero que nunca hubiesen sido reconocidos como tales por los espectadores de la época. Igualmente, y entrados ya en esta cuestión, nada podría hacernos pensar que personajes de, por ejemplo, una película de la post-guerra española, podían ser descodificados como «no-heterosexuales» por el público de la época, pero tal vez no por un espectador del siglo XXI que se enfrentase por primera vez al visionado de esa película<sup>2</sup>.

Esta problemática está directamente relacionada con uno de los grandes debates (posiblemente, el más grande) para los historiadores de la homosexualidad: la disputa entre el esencialismo y el constructivismo. Cuando John Boswell publicó

---

<sup>1</sup> M. DUBERMAN, M. VICINUS y G. JR. CHAUNCEY (eds.), *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Nueva York, NAL Books, p. 1. Esta traducción, y todas las que siguen son del autor de este artículo.

<sup>2</sup> Existen algunos interesantísimos trabajos sobre la homosocialidad de varios personajes del cine bélico y fascista del primer franquismo, en el que las tramas de camaradería y solidaridad entre militares propiciaban interesantes lazos de unión entre distintos personajes masculinos. Para más sobre esto, ver T. PAVLOVIC, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Nueva York, Hew York University Press, 2003.

su influyente *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*<sup>3</sup>, que demostraba que, al menos hasta el siglo XII, el catolicismo no condenaba la homosexualidad, muchas voces se alzaron para denunciar el esencialismo del autor, al que acusaban de asumir la existencia de una identidad gay y de gente homosexual durante toda la historia. Frente a ello, los constructivistas reclamaban la necesidad de tener siempre presente que la homosexualidad es una categoría cultural construida en un determinado espacio y tiempo, y sujeta a una multitud de variables. Vuelvo a citar la introducción del libro de Chauncey Jr., Duberman y Vicinus: los constructivistas «argumentan que, por ejemplo, el mito de Aristófanes en el *Simposio* de Platón, que Boswell toma como prueba de la existencia de homosexuales, heterosexuales y bisexuales en la Grecia clásica, no hace sino demostrar lo contrario: que Platón, como la mayoría de los griegos de la época, no podía concebir la idea de hombres ‘homosexuales’ que desearan tener una relación con otros hombres adultos»<sup>4</sup>.

Las enfrentadas discrepancias entre esencialistas y constructivistas, comprensibles y necesarias, fueron vistas por muchos historiadores como rocas que interrumpían el camino de la historización e incluso bloqueaban cualquier posibilidad de avance. Carole Vance explicaba, de manera bastante radical, cómo el constructivismo podía llegar a negar que, para los estudiosos de la historia cultural de la homosexualidad, hubiera siquiera algo que estudiar:

Mientras que la teoría de la construcción social asegure que los actos sexuales, las identidades e incluso el deseo están mediados por factores culturales e históricos, el objeto de estudio —la sexualidad— se convierte en algo evanescente y amenaza con desaparecer. Si la sexualidad se construye de manera diferente en cada época y lugar, ¿podemos usar el término en un modo comparativamente significativo? Más concretamente en el caso de la historia gay y lesbica, ¿no han derribado los constructivistas sus propias categorías? ¿realmente hay «algo» que estudiar?<sup>5</sup>

Como indudablemente sí que hay algo que estudiar (en el caso concreto de este artículo, la represión de las representaciones homosexuales en el cine español realizado durante la dictadura franquista), los estudiosos de la homosexualidad en el cine deben tener en cuenta las dificultades implícitas en las categorías y metodologías utilizadas, pero manteniendo siempre un equilibrio que permita la amplitud de miras necesaria en la labor arqueológica de encontrar identidades y modos de conducta que, aunque pertenecientes a una época pasada, presenten sin ambigüedad desmesurada rasgos suficientes para su identificación como casos de estudio relevantes para una historia de la homosexualidad en el cine español. Así pues, el dilema entre

---

<sup>3</sup> J. BOWSWELL, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago, Chicago University Press, 1980.

<sup>4</sup> M. DUBERMAN, M. VICINUS y G. JR. CHAUNCEY, *op. cit.*, p. 5.

<sup>5</sup> C. VANCE, citado *ibidem*, p. 6.



esencialismo y constructivismo no se limita al estudio de la antigüedad (ni siquiera la no-modernidad), sino que determina los acercamientos a etapas de nuestro pasado reciente, como se verá a continuación.

No es la intención de este artículo ignorar las actualizaciones y avances críticos que han seguido (sobre todo, desde la Teoría *Queer*); más bien, se trata de reconocer la pervivencia de la esencia de estos debates en la historización del cine homosexual. Tomemos un solo ejemplo que ilustrará bien esta dificultad para el historiador, el film *Los ojos dejan huellas*. Este drama policíaco fue dirigido en 1952 por José Luis Sáenz de Heredia, uno de los directores más fieles al régimen y a su ideología, como queda patente por el hecho de haber sido el responsable de la película *Raza* (1942), con guión del mismo Franco, y del documental *Franco, ese hombre* (1964), que celebraba los veinticinco años del fin de la guerra civil o, por usar sus palabras, los «veinticinco años de paz». *Los ojos dejan huellas* está considerada una de las más interesantes muestras del repunte que tuvo el género policíaco durante los años cincuenta, y son innegables sus muchos méritos artísticos y comerciales. Para este artículo es interesante por dos escenas. En la primera, sobre el minuto cincuenta y seis, se ve al inspector de policía interpretado por Fernando Fernández-Gómez mostrar una fotografía a un camarero, posible testigo del crimen que se investiga. El policía, despistado, saca de su chaqueta la foto sensual de una mujer, y pregunta a su interrogado: «Fíjese en la foto que le voy a enseñar, no es buena pero se advierte lo mal encarado que es el tipo. No se me ponga nervioso: ¿ha visto en este café a un tipo como éste? Vamos, hable». El pobre señor, perplejo, cree que se le está preguntando por lo que sin duda debe de ser un travesti, y confiesa: «¿como ése? ¡En mi vida, señor!». El policía insiste: «No se me ponga nervioso, ¿ha visto a un tipo como éste?». «¿En este café? Pues no, sinceramente, si acaso antes de la guerra». Inmediatamente, se descubre la confusión y, tras el gag cómico, continúa la investigación policial. Esa breve escena sirve para que entendamos que para el cine franquista, como para el propio régimen, el travestismo era algo de ese pasado ateo y democrático de antes de la guerra. La homosexualidad que podía haberse visto en ese café es algo del pasado. En la película, como en la realidad social que muestra, no hay homosexuales: como mucho, confusiones que pueden alertar sobre la homosexualidad. Al modo de tantas otras dictaduras que niegan la existencia de minorías sexuales (el caso más reciente es el de Mahmoud Amadineyad), los personajes del cine franquista no admiten cabida a sus homosexuales contemporáneos.

En *Los ojos dejan huellas* hay una segunda escena todavía más interesante para el análisis de las dificultades de un estudio histórico de la homosexualidad en el cine. El mismo policía está narrando cómo el protagonista, Martín Jordán (Raf Vallone), ha conquistado a la viuda del hombre (Berta, interpretada por Elena Varzi) que él mismo asesinó. Uno de los momentos en los que más claramente se vio cómo la mujer caía enamorada de Martín (aunque el final revelará que estaba fingiendo para conquistarle y hacerle confesar el asesinato) fue en un restaurante, en el que el Martín se enfrentó contra un cliente impertinente. Según la voz en off del policía, este «evento [tuvo] mucha importancia». Mientras los dos enamorados toman unas perdices, el «Comensal irascible» (así se le llama en los créditos oficiales del film), grita a un músico callejero: «¿Quiere largarse de aquí? ¡Me está usted crispando los



nervios!». El músico le pide perdón y le asegura que tocará «suave», pero el cliente gritón dice: «Ni suave ni duro, ¡fuera, fuera!». A continuación, afirma que él mismo es músico, y manda al callejero: «vaya con esa monserga a la pocilga». Berta se lamenta: «Qué cobarde es, me está indignando ese hombre». Cuando un camarero va a echar al músico callejero, el cliente dice: «que se largue, ¡imbécil!», y le arroja su bebida. «¿Imbécil? ¿imbécil? Y usted, ¿qué es?», pregunta el músico. «¿Cómo se atreve! Le voy a...», responde el comensal mientras se levanta de su asiento. Inmediatamente, Martín aparece en escena y agarra al comensal por un brazo, advirtiéndole, «¿por qué no se calma? Está haciendo el ridículo», y le da un puñetazo. Luego comenta a Berta: «Perdóneme, Berta, no he podido evitarlo», mientras le da su bolso como señal de que deben abandonar el restaurante. La voz en off del policía resume la situación: «¿Qué le parece, señor Ozalla [el comisario al que narra la historia]? Desde luego el tipejo aquel merecía el puñetazo, pero tengo la impresión de que Jordán lo hizo mirando al tendido, y en el tendido estaba la viuda. Si es así, le salió la jugada estupendamente, porque la verdad es que la viuda se lo comía con los ojos».

Ese «Comensal irascible» está interpretado por Fernando Sancho y lo más interesante de su interpretación es que es claramente amanerado, con una voz gritona varios tonos por encima de su altura habitual. Todo apunta a que la opinión del policía de que se merece el puñetazo es cierta, incluso su evidente amaneramiento. Al rebajar la virilidad aparente de este personaje secundario, parece que la masculinidad (igualada a violencia) del protagonista sube. La consideración de este personaje como un posible homosexual es difícil de responder. Cuando el músico callejero comienza a describir a su enemigo, éste le interrumpe, tal vez temeroso de que si termina la frase «Usted es...» algún secreto sea revelado. Berta no es nada clara cuando dice que es un «cobarde», y la policía solamente se refiere a él como «tipejo». ¿Se puede concluir que el personaje de Fernando Sancho es gay? O, más propiamente, ¿se puede decir que ese personaje es lo que hoy llamaríamos 'gay'? Para responder a esta pregunta hace falta tener en cuenta distintas variables, de altísima problematización. Dado que todos los participantes y testigos de esta película han fallecido, recurrir a la entrevista es un trabajo inútil. Un primer paso, pues, sería conocer si el público de la época (o, al menos, una parte de ese público) reconocería a ese personaje como un homosexual, o un mariquita, o un bujarra, o cualquiera que fuese la palabra más en uso en el año 1952. Si la respuesta a este interrogante fuese afirmativa, entonces nos encontramos con una representación de la homosexualidad más o menos evidente, más allá de las lecturas sobre la inconveniencia de que estas representaciones fuesen tan despectivas para el personaje homosexual. Si la respuesta fuese negativa, o si admitiésemos que sólo una parte pequeña de la audiencia podría haber descodificado las señales remotas en distinto grado (amaneramiento, voz gritona, las advertencias de hacer el ridículo en público, el hecho de que esté acompañado por otros dos hombres en la mesa, etcétera) como rasgos de una potencial homosexualidad, entonces nos encontramos con que la falta de masculinidad (una vez más, entendida como capacidad de enfrentarse a una pelea, de saber comportarse en un sitio público) es un rasgo no exclusivo del personaje homosexual y que el amaneramiento y voz gritona de este personaje no son sino unas características más para hacerle desagradable y justificar las acciones de la trama. Después de todo, tomar la falta de virilidad como

parámetro para juzgar la homosexualidad no es sino entrar dentro del peligroso juego de la ideología del nacional-catolicismo. Si nos decantamos por la primera opción y asumimos que el público de los años cincuenta podía entender que el personaje interpretado por Fernando Sancho era homosexual, podemos entonces concluir que la escena anterior, en la que Fernán-Gómez mostraba la foto de una mujer que era confundida con un travesti, encuentra su negación dentro de la misma película: sí que hay homosexuales en la España de Franco, antes y después de la guerra. La posible homosexualidad del Comensal irascible, arraigada a los patrones de los años cincuenta, es fácilmente reconocible para el espectador del siglo XXI, para quien la homosexualidad es un hecho público y conocido. Queda por descubrir cuál fue el uso identitario que el cine del franquismo hizo de estos personajes.

## REPRESIÓN Y CENSURA CINEMATOGRÁFICA

El principal problema al que se enfrenta el historiador de la homosexualidad en el cine español del franquismo no es el debate artificial entre esencialistas y constructivistas, sino esa barrera casi infranqueable que supuso la legislación censora, una de las más exitosas y largas conocidas en el mundo occidental. Antes de entrar a analizar algunos informes de censura cinematográfica sobre homosexualidad, es conveniente señalar que la censura de la diversidad sexual no fue ni mucho menos inventada por el fascismo español, sino que de hecho tenía una larguísima tradición en nuestro país. Por nombrar uno de tantos ejemplos, James S. Saslow ha señalado cómo «Los testimonios de los Conquistadores dejan muestras de las respuestas hostiles de los españoles hacia el arte erótico descubierto en las Américas: Gonzalo de Oviedo y Valdés presumían de haber destrozado una talla colombina de oro que recreaba ‘un hombre montando a otro en ese diabólico y nefando acto de Sodoma’»<sup>6</sup>. Cuatro siglos después, como se verá a continuación, la represión de manifestaciones artísticas sobre homosexualidad no había variado apenas.

Los estudios que existen sobre homosexualidad y censura cinematográfica en la España de Franco son escasos<sup>7</sup>. El reciente libro *La censura cinematográfica en España*, aunque un ensayo descriptivo con poco análisis, muestra una gran variedad de textos extraídos de los archivos que han quedado, sobre todo referentes al cine

---

<sup>6</sup> J.M. SASLOW, «Homosexuality in the Renaissance: Behaviour, identity, and artistic expression», *ibidem*, p. 103. Para más información sobre los estragos causados por los españoles en el arte con connotaciones sexuales de los nativos americanos, ver P. WEBB, *The Erotic Arts*. Boston, Nueva York Graphic Society, 1975.

<sup>7</sup> El reciente y muy completo estudio de *Fedra* (Mur Oti, 1956) elaborado por Nekane Zubiaur desarrolla estas completas relaciones entre censura y representación homosexual. Ver N. ZUBIAUR, «Lo que la censura nos dejó». *Zer*, vol. 15, núm. 28 (2010), pp. 13-29. El atraso del caso español se hace más patente si nos comparamos con otros países, en los que estas cuestiones se comenzaron a explorar hace décadas. Vito Russo fue uno de los pioneros con su *The Celluloid Closet*, Nueva York, Harper and Row, 1987, que desmenuzaba los mecanismos del Código Hays en Hollywood.

internacional y muy excepcionalmente sobre el cine de producción española. El autor recoge cómo, además de las consecuencias creativas, la censura suponía una gran amenaza porque «iba asociada a una eficaz clasificación económica que premiaba las películas con sustanciosas ayudas o las privaba de apoyo oficial, según la conveniencia de sus contenidos»<sup>8</sup>. También recoge algunos de los términos con los que los censores se referían a la homosexualidad y a los personajes homosexuales del cine extranjero: «amaneramiento feminoide, inversión, aberración sexual [...] desviaciones», «maricani» para el caso de una película italiana, o «maricones»<sup>9</sup>. Igualmente, muchos de estos informes evidencian que uno de los motivos principales para la eliminación de cualquier connotación sobre homosexualidad era el posible efecto pernicioso sobre el público, sobre todo si no se presentaba la «desviación sexual» como algo trágico. Por ejemplo, el informe sobre una película con Brigitte Bardot decía: «Es inadmisibles presentar la homosexualidad masculina bajo el color de diversión, sin ningún juicio de valor sobre el drama que ella representa. Esta película tiene que ser rechazada para todos los públicos»<sup>10</sup>.

La homosexualidad estaba estrictamente prohibida por unos códigos que, aunque ambiguos, sí que eran certeros con una serie de cuestiones. La homosexualidad no estaba ciertamente sola en este panorama de represión, sino que se encontraba arropada entre otra serie de elementos tabúes para el cine: el incesto, la prostitución, el ataque a la familia tradicional, y hasta el suicidio, eran temas que el cine franquista no admitía con facilidad. Aunque es cierto que durante los casi cuarenta años de aplicación de la censura franquista (de 1938 [dependiendo del territorio español tomado por los nacionales] a 1977) presentaron distintos matices, nunca ninguno de los temas mencionados anteriormente fue bienvenido por las juntas de calificación. Sí que da una muestra de la paulatina apertura el hecho de que, en muchísimos casos, era cuestión de tiempo que una película se pudiera estrenar, siendo aprobada por jueces que unos años antes la habían descartado.

Ante este panorama, las representaciones de la homosexualidad dentro del cine franquista caen dentro de dos parámetros forzosos: 1) o bien la homosexualidad aparecía por un posible despiste de la censura, es decir, el texto fílmico y los creadores de éste se las ingeniaban para saltarse las normas; o 2) la homosexualidad era tolerada por los organismos censores, normalmente por considerarse que la condena implícita en la representación cinematográfica era suficiente pena para la representación homosexual. En los siguientes párrafos se estudiarán estas dos posibilidades, y las dificultades que implican para el historiador.

Si hay algo positivo en el estudio de la represión censora del franquismo es que, al contrario de lo que ha ocurrido con otros regímenes dictatoriales, la obsesión burocrática del fascismo español ha permitido que se conserven toneladas de documentos que, auspiciados en el Archivo General de la Administración de Alcalá,

---

<sup>8</sup> A. GIL, *La censura cinematográfica en España*. Barcelona, Ediciones B, 2009, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 53, 59, 63 respectivamente.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 55.



permiten al estudioso moderno analizar, en ocasiones con muchísimo detalle, las distintas cronologías de los procesos de represión. Todas las películas que se exhibían en España debían tener el visto bueno de las Juntas de censores, que contaban siempre con un representante eclesiástico y, normalmente, con alguien del mundo del cine. En el caso de las producciones y coproducciones españolas, además, los guiones debían ser aprobados antes del inicio del rodaje, cuyo permiso sólo se daba una vez supervisado el guión y verificados los cambios propuestos por los censores. Terminada la película, la cinta se volvía a presentar a los censores, que verificaban los cambios del guión y proponían nuevos cortes, alteraciones en el doblaje, y hasta nuevos finales o textos al principio del film que explicaban alguna cuestión peliaguda. Además, no era extraña la presencia de un censor durante los rodajes, pendiente de que no se vulnerasen las normas de conducta. Por último, la productora y distribuidora de la película podía presentar reclamaciones ante las juntas de censura, alegando razones para defender su película y librarla de algunos cortes, o pedir que la calificación de edades asignada fuese otra.

En definitiva, los filtros de censura por los que pasaba una película española antes de concluirse eran muchos. La consecuencia primera de esta práctica es que se reducían las posibilidades de que la homosexualidad pasase desapercibida. Es por esto que, de las dos estrategias señaladas anteriormente, es la segunda (la homosexualidad es tolerada por los organismos oficiales porque es condenada dentro del texto fílmico) la que nos encontramos con más frecuencia.

Existe un excelente ejemplo que demuestra las dificultades de representación de la homosexualidad en el cine español. Se trata de la película *La luz del fin del mundo* (Kevin Billington, 1971), una ambiciosa coproducción con Suiza, Estados Unidos y Lichtenstein para la que se trajeron a Kirk Douglas, que cobró cinco millones de pesetas de la época. Al contrario que con los expedientes de otras cintas, que no están completos, en el caso de ésta la documentación detalladísima da muestras de cómo la propuesta de representación homosexual que se encontraba en el proyecto original fue diluyéndose por los distintos filtros censores hasta quedar tan menguada que, visto el resultado final, sólo con muchísima imaginación se puede encontrar rastro de la homosexualidad de los personajes<sup>11</sup>. Los primeros informes de la censura no detectaron el homoerotismo latente entre los dos personajes protagonistas, que viven semi-aislados en un faro. Tan sólo uno de ellos se sintió incómodo por una escena en la que aparece «un hombre orinando». Aprobado el guión y terminada la película los censores se volvieron a reunir para ver la copia presentada para la distribución. En una primera reunión, celebrada el 14 de septiembre de 1971, uno de los censores (de firma ilegible) notó que en esta película «Hay atisbos de homosexualismo, francamente inconvenientes». Otro censor de la junta, don José María Cano, dijo que

---

<sup>11</sup> Todas las citas de los expedientes de censura están extraídas de los documentos que se encuentran en las carpetas del Archivo de Alcalá. La base de datos de este archivo permite una fácil localización de estas carpetas, agrupadas en cajas y recogidas bajo firmas que serían muy engorrosas de citar en este capítulo pero de facilísima localización a través del catálogo electrónico: <http://www.mcu.es/archivos/MC/AGA/index.html>





«Es una película de aventuras pero tratada con sadismo y acumulación de crueldades y algún ramalaso [sic] de homosexualismo». En la misma línea apuntaba Francisco Mateu, quien vio «Alguna manifestación de homosexualismo». Otro señala «Erotismo, sadismo homosexualismo». Ninguno de estos censores especifica a qué escenas se refiere, como ocurría en otros casos, pero todos concluyen que la película debe recibir la calificación de «Mayores de 18 años», algo muy inconveniente teniendo en cuenta que se trataba de la adaptación de una novela de Julio Verne, destinada por tanto al público infantil y juvenil. Solamente el cineasta Rafael J. Salvia, presente en la reunión de septiembre, abogó por la calificación «Mayores de 14». Para una superproducción de tal enjundia, semejante clasificación hubiese sido ruinoso, por lo que la productora española Jet Films (responsable de películas tan importantes y críticas con el franquismo como el *Plácido* de Luis García Berlanga, de 1961) volvió a presentar una nueva copia con hasta doce cortes. En una reunión celebrada el 18 de octubre de 1971, la junta de censores acordaba la calificación «Para todos los públicos», por unanimidad. La copia que nos queda hoy no presenta ningún rastro de posibilidad homosexual. Tal vez la productora y distribuidora estaba satisfecha con la calificación que le permitía llegar a un mercado más amplio; tal vez los censores estaban orgullosos de haber «limpiado» con su trabajo una representación potencial de la homosexualidad. Para los historiadores del cine gay, procedimientos como este justifican afirmaciones como la del escritor Christopher Isherwood, para quien «La dictadura heterosexual ha llevado a cabo un genocidio sexual contra los homosexuales en las pantallas cinematográficas. Al hacernos invisibles, han podido fingir que no existíamos. Al hacernos inmencionables, nos han hecho aparecer más deleznable... El amor que no se atreve a decir su nombre tampoco se ha atrevido a enseñar su rostro»<sup>12</sup>.

Otro ejemplo significativo de los procedimientos represores de la censura es la obra del cineasta abiertamente homosexual Eloy de la Iglesia. Antes de que sus películas pudiesen tratar abiertamente temas como el activismo gay (*Los placeres ocultos*, 1976) o la hipocresía de la clase política de izquierdas y el extremismo de la derecha española (*El diputado*, 1978), el cineasta vasco se atrevió a desafiar a los órganos censores durante la primera parte de la década de los setenta, llegando a «colar» algunas de las primeras representaciones de gays y lesbianas. Un recorrido por las carpetas que conservan los informes de los censores sobre su obra nos da una idea de lo atentos que estuvieron ante esta nueva generación de jóvenes rebeldes que desafiaban las normas del buen gusto y auguraban un nuevo país.

Para estos últimos censores del franquismo, la presencia de la homosexualidad venía ligada a una serie de trampas que, al situarla diluida entre otras cuestiones también prohibidas, les obligaban a separar el grano de la paja. Eloy de la Iglesia les retó con su film *Una gota de sangre para morir amando* (1973). Tras una reunión celebrada el 4 de noviembre de 1972, un censor concluyó sobre el guión: «Autorizado

---

<sup>12</sup> B. HADLEIGH, *The Lavender Screen. The Gay and Lesbian Films. Their Stars, Makers, Creators and Critics; Revised and Updated*. Londres, Citadel Press, 2001, p. 20.

con la advertencia general de que en la realización debe cuidarse la forma en cuanto a sadismo, violencia, homosexualidad, erotismo, etc., se refiere en forma tal que no se vulneren las vigentes Normas, y concretamente prestar aún mayor atención a las secuencias de las páginas 16 y 51, sobre publicidad de un 'slip' y de la página 39, de arrebató amoroso entre Ana y Tony y las escenas posteriores al mismo. El no observar las anteriores advertencias podría dar lugar a adaptaciones que se perjudicara a la película, o incluso a la prohibición total de la misma, males todos ellos de los que sólo sería responsable la empresa productora». Es significativo que se advierta no sólo el cuidado que se debe tener sobre la representación de la homosexualidad sino sobre la forma de filmar el cuerpo masculino. Con este doble juego, la censura estaba reprimiendo al mismo tiempo la representación de personajes y vivencias homosexuales y la misma mirada gay de un cineasta.

Una vez concluido el rodaje, la productora José Frade PC, siguiendo la legislación, presentó una copia a la Junta Censora, el 25 de abril de 1973. En esta ocasión sí que detallaron los momentos sobre homosexualidad que debían ser eliminados:

«rollo 1º- en el anuncio, en TV, del 'slip', suprimir cuando la cámara se aproxima a la entrepierna.

Rollo 2º- en la secuencia del asalto a la casa, suprimir los planos en los que pasan al marido el mango del látigo por la boca. [...]

Rollo 5º en la barra del club, suprimir el plano en que se ve a los dos homosexuales acariciándose.

Rollo 10º- de la secuencia en que golpean al primogénito, suprimir todas las pasadas con el mango del látigo a dicho protagonista, así como el golpe que le asestan en los testículos y su desgarré posterior».

Como se puede ver, fue éste el elemento que más destacaron los censores, olvidando en esta ocasión las advertencias previas sobre «violencia» y «erotismo» que sí habían recalcado en el guión ya aprobado. Se puede concluir que, en la ambigua y caótica jerarquía de prohibiciones de la censura, la homosexualidad ocupaba un lugar primordial. Las alusiones metafóricas, tan del gusto de los cineastas de la época que vivían acostumbrados a desarrollar estrategias para esquivar estas prohibiciones, debían ser eliminadas del montaje final. La propuesta de un cineasta homosexual de hacer ver cómo a un joven le pasan un látigo fállico por la boca no era bien recibida por los censores. La productora intentó evitar estos cortes, alegando lo siguiente: «Nuestra película no presenta las características de un producto netamente comercial; por el contrario, el final está realizado a un nivel que apunta primordialmente hacia una audiencia minoritaria [...] al ser una historia futurista, cobra un carácter de advertencia con gran poder educativo para las jóvenes generaciones [...] tanto el planteamiento como el desarrollo de la misma son indudablemente insólitos». No les sirvió de mucho, pero la película nos queda como testimonio de uno de los últimos esfuerzos del franquismo por negar la voz homosexual que iba a desarrollarse con fuerza durante los años de la Transición.

Los archivos sobre la represión de la homosexualidad en la obra de Eloy de la Iglesia son fundamentales para entender la obstinación oficial por prohibir cualquier



intento de avance, y niegan posibles visiones optimistas sobre la censura, incluso la que se ejercía durante los últimos años de la dictadura. La película *La semana del asesino* (1973), uno de los mayores logros de la primera etapa de de la Iglesia, logró colar al personaje de Néstor, interpretado por Eusebio Poncela. No es muy arriesgado ver en él a uno de los primeros homosexuales claros del cine franquista, a pesar de los intentos de la censura por limitar sus posibilidades. Los primeros informes sobre el guión ya hicieron notar que se deberían eliminar las secuencias que dejaran ver cualquier rasgo de homosexualidad: «Variar los parlamentos entre Néstor y Marcos sobre todo en lo referente a la ayuda, dado que por el contexto de la situación e intencionalidad, tiene auténtica carga de ofrecimiento homosexual». Otro informe era más preciso aún e indicaba la página del guión en la que se atisbaba la homosexualidad: «Pág. 52: suprimir respiraciones entrecortadas. Que en el personaje de Néstor no exista ni la más leve sombra de homosexualidad». Ya a partir del visionado de la película, el informe del padre Eugenio Benito (de la reunión del 1 de agosto de 1971), uno de los censores más férreos y experimentados, es muy jugoso para entender los mecanismos represores de la homosexualidad y merece ser citado en su totalidad:

*La semana del asesino* no es sino aquel otro guión, ya presentado a la Junta de Censura con el título *Auténtico caldo de carne*, y dictaminado por la misma en sentido prohibitivo. Si mi memoria no me es demasiado infiel tres fueron las razones que aconsejaron la prohibición del guión primitivo: a) el final de la historia, en la que el asesino quedaba impune. B) el personaje de Néstor, de un acentuado carácter homosexual. C) el hecho de que el sesino [sic] convirtiera en sopa, puesta a la venta pública, los cuerpos de sus víctimas [...] Néstor sigue siendo un misterio, un ser sin cocer del todo, algo que «siéndolo» busca no parecerlo demasiado, probablemente para evitar a la Censura.

Esta alerta de la Censura sobre su propio trabajo no sirvió para eliminar el contenido sexual de la película, como queda patente en el análisis del film que hace Paul Julian Smith, para quien «mientras que la violencia de la película ya no resulta tan gráfica como en su momento, su contenido sexual dificultaría su distribución en los EEUU y Gran Bretaña hoy en día»<sup>13</sup>. Según José María Cano, «Otro reparo grave es la sombra de homosexualidad del personaje Néstor, aunque aquí muy suavizada y diluida, respecto de la primera versión». Además de corroborar la dificultad de superar la sucesión de filtros censores, las palabras del sacerdote y su compañero detectaban la que podía ser la única manera de representación de homosexualidad en el audiovisual español: la connotación. Un personaje podía ser homosexual siempre y cuando no se presentaran elementos que pudieran confirmar que lo era. Los cineastas debían encontrar el equilibrio que les permitiese aportar

---

<sup>13</sup> P.J. SMITH, «Homosexuality, regionalism, and mass culture: Eloy de la Iglesia's cinema of transition», en J. TALENS, S. ZUNZUNEGUI y T. CONLEY (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 245.



datos suficientes para sugerir la homosexualidad de un personaje, pero no tantos como para revelarla enteramente. En este sentido, el cine español del franquismo es ilustrativo de una de las teorías más reconocidas por los estudiosos *queer* del cine: la aplicación del modelo denotación/connotación, desarrollado por el estudioso americano D. A. Miller. Según el análisis que Miller hace de la película *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), la estrategia que el director sigue para mostrar la sexualidad de los asesinos gays es tan inteligente que permite al espectador interesado sospechar que los protagonistas son homosexuales y tienen una relación, al mismo tiempo que presenta la posibilidad de que, si surgiera el debate, hubiese los suficientes argumentos para defender airadamente la posición contraria, es decir, su heterosexualidad incuestionable. Miller se muestra perplejo por el hecho de que la homosexualidad no aparece en la película en ningún momento; sí que se invita al espectador a participar en un juego de descodificación de mensajes con trampas que pretenden descubrir la sexualidad de los dos asesinos. La «fascinación transgresora de la homosexualidad»<sup>14</sup> se mezcla con una compleja técnica cinematográfica (movimientos de cámara, puesta en escena, una interpretación actoral muy medida) que ayuda (o, más bien, pone difícil) al espectador a acercarse a la homosexualidad al mismo tiempo que le obliga a participar en «las prácticas culturales, legales, sociales psíquicas y estéticas [...] que toleran la homosexualidad siempre y cuando no se muestre explícitamente»<sup>15</sup>.

Los censores del franquismo, como los espectadores que recibían estas películas ya censuradas, eran partícipes del juego detectado por Miller, y así queda patente en sus informes. Sobre *La semana del asesino*, aunque Benito y Cano descodificaron con éxito los mensajes de de la Iglesia (o, mejor dicho, hicieron que el cineasta fracasase en su intento de mandar mensajes codificados), otros compañeros suyos no fueron igual de perspicaces. A un censor de firma ilegible le convencieron los argumentos de una carta mandada desde la productora en la que se aseguraba haber eliminado cualquier sospecha de homosexualidad en el personaje de Néstor, y así lo dejó por escrito en su informe: «de acuerdo con la aclaración de los guionistas sobre el carácter del personaje Néstor: realmente no es homosexual ni hay parece [sic] sospecharlo en base a sólidos argumentos». Es posible, ciertamente, cuestionarse cuál es la barrera que haría que unos «argumentos» dejasen de ser «sólidos»; lo que para el padre Benito y Cano permite la descodificación de la homosexualidad oculta o semioculta, para otros censores (al fin y al cabo, también espectadores de la película) no era suficiente. Al final, la productora presentó una versión a la que se adjuntaba una carta que indicaba los cortes realizados, entre los que se incluían los siguientes: «Rollo 1º.- planos de Néstor mirando con los prismáticos a la casa de Marcos, los dos últimos. [...] Rollo 7º.- en la secuencia de la piscina, a partir de cuando los dos se tiran al agua,

<sup>14</sup> D.A. MILLER, «Anal Rope' in Inside/Out. Lesbian theories», en D. Fuss (ed.), *Gay Theories*, Londres, Routledge, 1991, p. 122.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 123.

todos los planos bajo el agua, reanudándose cuando están vestidos. Rollo 11º.-secuencia en casa de Néstor, cuando Marcos se derrumba, a partir de la frase de despedida ‘gracias por todo’, cuando Néstor queda pensativo». Las posibilidades de denotación, por seguir con el vocabulario de Miller, se limitaban, pero nada podía contener las puertas de la libertad de expresión que iba a llegar con la democracia, y que supusieron la primera vez en la historia de España en que gays y lesbianas pudieron hacer que sus voces se escucharan en libertad.

## ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN: EL HOMOSEXUAL COMO OBJETO DE BURLA

Así pues, una vez vistos los mecanismos de la censura y expuestas las dificultades para sortearla, los interesados en la homosexualidad en el cine español del franquismo deben preguntarse cuáles fueron los resquicios que permitieron las representaciones homosexuales que sí que existieron. En esta sección se presentará la forma más habitual, la del homosexual como objeto de burla. Se analizarán ejemplos de distintas películas y se intentará esclarecer el éxito de estos modelos de representación para proponer un análisis cultural de la permisividad (siempre relativa, siempre censurada) de los mismos.

En la cultura española existe una gran tradición de representación de personajes cómicos homosexuales, o presuntamente homosexuales (normalmente, varones) que se puede encontrar en todos los géneros, desde el teatro y la zarzuela a la canción popular, pasando por los cómics, los programas de televisión y las radionovelas. Hubiese sido extraño que el cine del Franquismo, incluso estando tan determinado por la censura homófoba, no hubiera participado de este fenómeno. Esta sección presentará algunos ejemplos de situaciones cómicas que se basan en personajes homosexuales, o en situaciones que plantean de alguna manera la homosexualidad o posible homosexualidad de algún personaje. Ya existe un estudio sobre el hombre gay en la comedia del tardofranquismo y la Transición, por lo que me centraré en aquellas películas realizadas antes de 1970, año en el que el género de la «comedia de mariquitas» alcanzaría su cénit con la archipopular *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández)<sup>16</sup>.

En la mayoría de los casos, los homosexuales de la comedia franquista eran personajes secundarios que poco aportaban al avance de la trama, pero que sí funcionaban como elementos de distracción y relajación. Podían ser seres simpáticos, incluso si en algún momento de la trama se les condenaba de alguna manera por sus conductas. El insulto era bastante habitual, e incluso la agresión física, como

---

<sup>16</sup> Para más información sobre esto, ver el capítulo quinto de A. MELERO, *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid, Notorious Ed, 2010. También en A. MIRA, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid, Egales, 2004.

se verá más adelante. Había una serie de profesiones que permitían la aparición de personajes de evidente amaneramiento. El modisto de *No desearás al vecino del quinto*, lejos de ser una novedad, está presente en muchísimas comedias de los años sesenta. Por ejemplo, en la película *La chica del trébol* (Sergio Grieco, 1964), uno de los más populares vehículos para el lucimiento de la estrella infantil Rocío Dúrcal. Entre los muchos personajes que arrojan a la niña estrella se encuentran una pareja de modistos, liderada por Rafael Alonso en el papel de Ángel Cortés, que riñe constantemente. Son dos personas tremendamente amaneradas, aceptadas en principio por su entorno, y hasta recompensadas como personajes, pues es Ángel Cortés el que descubre los talentos de Rocío. La película queda como caso de estudio interesante para rastrear la cronología de la representación del homosexual afeminado que alcanzaría su cumbre unos años después con la interpretación de Alfredo Landa en *No desearás al vecino del quinto* y sus muchas imitaciones.

Los grados de homosexualidad que presentan estas representaciones cómicas son muy variables. En ocasiones, no se trata de que un personaje sea homosexual, sino de que alguno de los que forman parte de la trama lo tomen por tal. La lista de estos ejemplos es muy numerosa, y no se escapa ni siquiera una película en principio tan inocente como *Mortadelo y Filemón. Segundo festival del humor* (Rafael Vara, 1969-1970), una cinta de dibujos animados que adaptaba para la pantalla grande algunas historias de los famosos personajes de Ibáñez. En esa película se ve cómo Filemón está travestido de damisela. Están recreando una escena de *El Quijote* y, creyendo que Mortadelo (como el hidalgo de la triste figura) está bajo su balcón, Filemón dice: «Oh, caballero, dadme la mano y os ayudaré a subir». Para su desgracia, un hombre recio de aspecto claramente bruto, escucha estas palabras, y responde: «¿Que os dé la mano? La mano y una somanta palos, toma gamberro, ¡disfrazándote de moza! ¡Toma, toma, toma!». El pobre Filemón recibe una paliza, condenado por la transgresión implícita en el travestismo. Este momento es claramente revelador de la homofobia violenta implícita en los textos cómicos de la España franquista. Además, es especialmente relevante por encontrarse dentro de una película dirigida sobre todo al público infantil, que recibió la calificación «Apta para todos los públicos».

El travestismo como primer paso hacia la revelación de una sexualidad desconcertante es la base de numerosas situaciones cómicas de películas de todo el franquismo, incluso algunas que no son comedias pero recurren a estas situaciones para crear escenas de distensión. Así se ve, por ejemplo, en el musical del poderoso Juan de Orduña *Música de ayer* (1958), construida como un homenaje al género chico. Entre número y número musical, los personajes de la trama comentan situaciones de la vida cotidiana. En una ocasión, una señorona expresa su malestar por, precisamente, una escena cómica en la que un hombre travestido canta. En sus propias palabras, «No es por la voz, es que tiene que vestirse de mujer». Se presenta así la paradójica situación de un personaje que ejerce las veces de espectador dentro de la trama del film, y que condena lo que muchos espectadores del cine español estaban acostumbrados a ver: un hombre travestido (homosexual o no) y utilizado como parte del espectáculo cómico.

La explicación teórica al éxito de la homosexualidad como recurso cómico en la cultura española del franquismo se encuentra en la concepción social que se

tenía sobre cualquier desviación de la mayoría sexual, y en su sabia aplicación a los mecanismos del humor en las artes. Uno de los teóricos del humor más interesantes en este respecto es Maurice Charney, que desarrolló un estudio antropológico sobre los funcionamientos de la comedia en muy distintas culturas, desde las más primitivas a las contemporáneas. Para Charney,

El loco y el ritual del payaso están muy lejos de lo que entendemos por héroe cómico, pero sin embargo cumplen una función muy necesaria. Son la más humilde de las criaturas, lo más bajo de la escala social, completamente anónimos e insignificantes. Pero como «habladores de la verdad» están cargados de un poder enorme [...]. Actúan su papel siguiendo las normas prescritas y de forma poco sofisticada. Su alegría desmesurada y su astucia les libran de las restricciones que tienen los hombres cotidianos<sup>17</sup>.

Charney se refería a los cómicos presentes en todas las culturas, en sus diversas formas, desde el bufón al saltimbanco, pasando por los cómicos de tribus primitivas del Pacífico que realizaban rituales en los que transgredían los más variados tabúes:

Su conducta escandalosa aporta a su público la emoción del desdén, el miedo y el terror, puesto que esperan que los dioses fulminarán al payaso en cualquier momento. Pero el payaso juega el papel que se le ha asignado con alegría y abandono. Es un saltimbanqui, un loco sagrado, que tiene licencia para romper todos los tabúes durante el tiempo que está en escena. Todo es muy histriónico y el ritual del payaso funciona como una representación teatral en la que la audiencia, a través de una catarsis, abandona su carga de miedos y tabúes. El ritual del payaso pone en escena un papel social prohibido, y lo hace para el bien general de la comunidad<sup>18</sup>.

Las teorías de Charney permiten interesantes consideraciones cuando se aplican al contexto del cine español de la dictadura. Tomemos como ejemplo el popular film *Operación cabaretera*, dirigido en 1967 por el prolífico Mariano Ozores, uno de los directores que más abusaron de la homosexualidad como herramienta para el humor. En esta película se da la clásica situación de un malentendido que genera un torbellino de confusiones con resultados disparatados que llevan a la comedia. Antonio Ozores y Jose Luis López Vázquez presentan así una situación que repetirían muy a menudo en otras comedias del resto de sus filmografías. Anacleto Gómez (Antonio Ozores) está hablando con la chica de la que está enamorado y, llegado un momento, le pide matrimonio. Lo que no sabe es que en realidad se está declarando a Daniel Antúnez (López Vázquez), que, sorprendentemente, acepta de esta manera: «Sí, señor, es la proposición más decente que se me ha hecho esta noche, y por amor [...] eso es enfocar las cosas con seriedad, pasando por la vicaría». Resulta que el inocente del señor Antúnez cree que, por vez primera en su vida, es

---

<sup>17</sup> M. CHARNEY, *Comedy High and Low. Introduction to the Experience of Comedy*. Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 173.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 171.



todo un conquistador y tiene a sus pies tanto a hombres como a mujeres, aunque en realidad las mujeres están interesadas en él porque creen que tiene un microchip que buscan varias organizaciones. Cree que el personaje de Antonio Ozores es uno más atraído por sus encantos. Como los payasos y bufones de Charney, los cómicos de Mariano Ozores se desenvuelven con soltura entre «conductas escandalosas» y tienen «licencia para romper todos los tabúes»<sup>19</sup>, incluido el de la homosexualidad. La sobreactuación de los intérpretes refuerza las posibilidades de la farsa, pues los espectadores contemplan el film con la certeza de que todo es una ilusión, incluso si las palabras (la aceptación de una propuesta de matrimonio, por otra parte completamente imposible en la España franquista) niegan lo que las imágenes evidencian. «El ritual del payaso», continuando con Charney, «pone en escena un papel social prohibido»<sup>20</sup>, y todo se hace en un clima de flirteo con la transgresión que, no obstante, nunca sobrepasa los límites de lo socialmente aceptable, pues es la seguridad de que la homosexualidad está presente sin estarlo lo que valida estas formas de comedia.

Este gag es doblemente jugoso para el historiador del cine, pues, en cierto sentido, el personaje de López Vázquez ve más decente la homosexualidad a la prostitución, que era la propuesta que le habían hecho antes (o eso creía él). La proposición de Anacleto es «lo más decente que se [le] ha hecho [esa] noche», en la que todo lo demás era la lujuria encarnada por unas mujeres extranjeras, dispuestas a entregarse a él creyéndole un gigoló. La propuesta homosexual, que él ve como resultado del «amor», supera en decencia (esa palabra tan de la época) a la propuesta heterosexual puramente pasional. Es una escena bastante larga, que continúa con el flirteo de los dos personajes, que se acarician. Ozores dice: «Tienes pelitos en la mano, cariño», y López Vázquez responde con las expresiones más exageradas. Sin embargo, llega un punto en el que, como ocurre en todas las narrativas del homosexual como objeto de burla, la situación debe frenarse para que la transgresión que representa la homosexualidad no llegue a límites intolerables. Anacleto, que es el gerente del hotel en el que todo está ocurriendo, le dice: «Señor mío, la dirección del hotel no permite conductas escandalosas en sus habitaciones y le ruega que mañana mismo abandone el local. Y pensar que he estado a punto de casarme con un loco...». Ahora sí, la homosexualidad se iguala a la locura para justificar el espectáculo que los espectadores han presenciado. A Mariano Ozores le queda todavía un as en la manga. Como en el mítico final de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), en el que Osgood cierra su propuesta de matrimonio a un hombre con el mítico «nadie es perfecto», el personaje de López Vázquez se resigna: «Buah, un desengaño más, ¿qué importa al mundo?». Seguramente al mundo le importaba mucho menos de lo que los censores solían creer.

Este artículo ha estudiado distintas estrategias de representación de la homosexualidad en un contexto hostil en el que la censura, además de otros meca-

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

nismos de represión, no favorecía esta clase de exploraciones artísticas. El trabajo de historiadores y académicos que deseen investigar este campo desde la contemporaneidad es todavía extenso y deberá ser colectivo (por la vastedad del material de archivo), multidisciplinar (por la complejidad de perspectivas teóricas requeridas) y muy dialogante (entre las diferentes generaciones de historiadores del cine; con los miembros de comunidades internacionales donde existen trabajos similares, más avanzados). Este artículo ha propuesto una serie de cuestiones con la esperanza de que puedan contribuir a estos debates. Mientras tanto, la inmensidad del cine español del franquismo espera para que sean descubiertos, ocultos en el celuloide, personajes que oficialmente no podían existir pero que encontraron maneras de hacerse ver.

